Weltanschauliche und stilgeschichtliche Wandlungen im deutschen Napoleondrama.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

Genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.

Von

Milian Schömann

aus Traben-Trarbach.

Dezember 1929.

Verein Studentenwohl e. V. Bonn.

Berichterstatter: Geh. Hofrat Professor Dr. O. Walzel.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur der erste Hauptteil der eingereichten Arbeit zum Abdruck, die ganze Arbeit wird in erweiterter Form unter dem Titel „Napoleon in der deutschen Literatur“ im Verlag von Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig in der von Herrn Professor Merker herausgegebenen Sammlung „Stoffe und Motive in der deutschen Dichtung“ erscheinen.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter.

Quellen- und Literaturverzeichnis.

A. Quellen.

Arndt, Ernst Moritz:
Ausgewählte Werke in 16 Bänden. Herausgegeben von Heinrich Meisner und Robert Geerds. Band 9–12. Leipzig (Hesse).

Bahr, Hermann:
Josephine. Ein Spiel in 4 Akten. Berlin 1898.

Biesendahl, Karl:
Der Stern des Korsen. Tragödie in 5 Akten. Berlin 1890.

Bismarck:
Die gesammelten Werke. Verlag für Politik und Wirtschaft. 2. Auflage. Berlin.

Bleibtreu, Karl:
Dramatische Werke. Bd. 1 – 3. Leipzig 1889.
Revolution der Literatur. 3. Aufl. Leipzig 1886.
Napoleon bei Leipzig. Berlin 1885.
Der Imperator Napoleon 1814. 3. Aufl. Jena 1896.
Napoleon I. Dresden und Leipzig 1889.
Der Russische Feldzug. Leipzig 1893. 2. Aufl. Jena 1897.
Englands große Waterloolüge. Zu den Jahrhunderttagen von 1815. Berlin und Leipzig 1915.
Zur Aufführung von Grabbes Napoleon. Bühne und Welt I, 1899. S. 69 — 73.
Napoleon in dichterischer Gestaltung. Nord und Süd Bd. 129, 33. Jahrg. 1909. S. 552 — 55.

Blume, Bernhard:
Fahrt nach der Südsee. Drama. München 1924.
Bonaparte. Ein Stück in 5 Akten. München 1926.

Burckhardt, Jakob:
Vorträge 1844 — 1887. 2. Aufl. Basel 1918.
Weltgeschichtliche Betrachtungen. Leipzig (Kröner).

Byron:
Childe Harolds Pilgrimage. Uebersetzt von Otto Gildemeister. Berlin 1864/65.

Chamisso, Adalbert v.:
Werke. Herausgegeben von G. Hesekiel. Berlin o. J.

Dumas, Alexander père:
Dreißig Jahre aus Napoleons Leben. Dramatisches Gemälde. Deutsch von W. Schütz. Erfurt 1845.
Histoire de Napoléon. Uebersetzt von Hahn. Berlin 1913.

Essig, Hermann:
Napoleons Aufstieg. Schauspiel in 4 Aufzügen. Berlin 1912.

Felix, Gustav:
Moskau 1812. Schauspiel. Berlin 1886.

Friedrich, Paul:
Napoleon. Heroische Trilogie. Berlin 1902.

Gaudy, Franz Freiherr von:
Ausgewählte Werke. Leipzig 1901.
Kaiser-Lieder. Leipzig 1835.

Goethe:
Werke. Weimarer Sophienausgabe.

Görres, Josef:
Wider Napoleon — für das deutsche Volk. Eine Auswahl aus seinen Schriften und Briefen. Herausgegeben von Dr. Robert Stein. Leipzig 1928 (Reclam).

Grabbe, Christian Dietrich:
Werke. Herausgegeben von Eduard Grisebach. Berlin 1902.

Grillparzer:
Sämtliche Werke. 5. Ausgabe in 20 Bänden. Herausgegeben von August Sauer. Stuttgart o. J.

Gutbier, Luise: (gen. L. Jean Christ)
Napoleon I. Dramatisches Lebensbild in 11 Bildern. 2. Auflage. Berlin 1904.

Halbe, Max:
Freiheit. Ein Schauspiel von 1812. 3 Akte. München 1913.

Harnack, Otto:
Napoleon. Dramatisches Gedicht mit Vorspiel in 5 Akten. Dorpat und Fellin 1881.

Hauptmann, Carl:
Die Bergschmiede. Drama. München 1902.
Moses. Drama. München 1906.
Aus meinem Tagebuch. 2. Aufl. München 1910.

Napoleon. Schauspiel in zwei Teilen mit Vorspiel und Nachspiel. Erster Teil: Bürger Bonaparte.
Zweiter Teil: Kaiser Napoleon. München 1911.
Tobias Buntschuh. Eine burleske Tragödie in 5 Akten. Leipzig 1916.

Hauptmann, Gerhart:
Festspiel in deutschen Reimen. Berlin 1913.

Hebbel:
Werke. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. Berlin 1904 ff.

Heine:
Sämtliche Werke. Herausgegeben von Oskar Walzel. Leipzig 1910—20.

Hellmann, O.:
Napoleon im Spiegel der Dichtung. Glogau 1914.

Hölderlin:
Gedichte. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Wilhelm Böhme. Jena 1924. 2. Bd.

Immermann:
Werke. Herausgegeben von Harry Maync. 4. Bd. Bibliographisches Institut.

Kahlbau, C. G.:
Napoleon auf Helena. Historisch-romantisches Drama in 5 Aufzügen. Tangermünde 1855.

Kleist, Heinrich v.:
Werke. Herausgegeben von Erich Schmidt. Bibliographisches Institut.

Körner, Theodor:
Werke. Herausgegeben von Hans Zimmer. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut.

Kotzebue, August von:
Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804.
Der Flußgott Niemen und Noch Jemand. Ein Freudenspiel in Knittelversen, Gesang und Tanz, aufgeführt auf dem Theater zu Reval zur Feier des Freudenfestes, als die letzten Ueberreste der Franzosen von den tapferen Russen wieder über den Niemen gejagt wurden. Petersburg 1813.
Possen, die Zeit beachtend bey Gelegenheit des Rückzuges der Franzosen. Seitenstück zum Flußgott Niemen 1813.

Die Biene. Eine Quartalschrift. Königsberg und Berlin 1809.
Die Grille. Fortsetzung der Biene. Königsberg 1811/12.
Ode an Napoleon. Moskau 1813.
Napoleons Reise-Abenteuer. Eine heroische Tragikomödie von A. von Kotzebue, ehrfurchtsvoll gewidmet dem berühmten Wahrheits-Freunde Herrn Moniteur in Paris. Leipzig 1814.
Der Flußgott Rhein und Noch Jemand. Ein Freudenspiel aus den Tagen der Erlösung. Gegenstück zum „Flußgott Niemen und Noch Jemand" von A. v. Kotzebue 1814 o. O.
Noch Jemandes Rasereien auf Korsika. Eine Vision. Anhang zu Noch Jemandes Reiseabenteuern von August von Kotzebue. Riga und Leipzig.
Politische Flugblätter. Königsberg 1814/16.

Kralik, Richard von:
Die Revolution. 7 Historien. Ravensburg 1908.

Ludwig, Emil:
Napoleon. Drama in 5 Akten. Berlin 1906.
Autobiographie in „Emil Ludwig im Urteil der Weltpresse". Ernst Rowohlt-Verlag. Berlin, November 1927.
Napoleon. Biographie. Berlin 1925.

Mare, C.:
Napoleon. Eine Büste zu vielen. Straßburg 1909.

Müllner, Adolf:
König Yngurd. Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Nietzsche:
Werke: Klassikerausgabe. Leipzig 1911. (Kröner)
Briefe. Herausgegeben von Richard Oehler.

Platen:
Sämtliche Werke in 12 Bänden. Herausgegeben von Max Koch und Erich Petzet. Leipzig (Hesse) 2. Bd.

Quinet, Edgar:
Napoléon. Poème. Paris 1836.

Romain, Jules;
Dictateur. Drame. Paris 1926.

Rückert, Friedrich:
Deutsche Gedichte von Freimund Raimar
I. Band. Heidelberg 1814
II. Band. Stuttgart u. Tübingen 1817.

Kranz der Zeit. Stuttgart u. Tübingen 1815/18.

Napoleon. Politische Komödie von Freimund Raimar.
I. Napoleon und der Drache
II. Napoleon und seine Fortuna. Stuttgart und Tübingen 1815/18.

Napoleon, der Rezensent und der Dichter. Intermezzo zur Politischen Komödie Napoleon von Freimund Raimar. Herausgegeben von Dr. Leopold Hirschberg. Bielefeld und Leipzig 1911.

Der Leipziger Jahrmarkt. Im Auftrag der Erben zum ersten Male veröffentlicht und herausgegeben von Georg Schenk. München 1913.

Schubert, Friedrich Karl:

Napoleon I. oder eines großen Schicksals Flut und Ebbe. Charakterbild in 5 Aufzügen. München 1881.

Shaw, Bernhard:

Der Schlachtenlenker oder der Mann des Schicksals. Deutsch von S. Trebitsch. Berlin 1904.

Tolstoi, Leo:

Krieg und Frieden. Deutsch von Erich Boehme. 4 Bände Berlin-Ladywtnikow-Verlag o. J.

Treitschke, Heinrich von:

Historische und politische Aufsätze. Leipzig 1886 — 97.

Unruh, Fritz von:

Ein Geschlecht. Schauspiel in 4 Akten. München 1915/16.

Platz. Ein Spiel 2. Teil der Trilogie „Ein Geschlecht". München 1917/20.

Stürme. Ein Schauspiel in 5 Akten. München 1922.

Flügel der Nike. Buch einer Reise. Frankfurt am Main 1924.

Louis Ferdinand Prinz von Preußen. Drama in 5 Akten. [1914] Frankfurt am Main. 1925.

Heinrich aus Andernach. Drama. Frankfurt a. M. 1925.

Reden. Frankfurt a. M. 1924.

Bonaparte. Schauspiel in 4 Akten. Frankfurt am Main 1927.

Voss, Richard:

Wehe den Besiegten. Drama in 3 Aufzügen. Leipzig 1888.

Wagner, Richard:

Schriften und Dichtungen. Herausgegeben von Wolfgang Golther.

Wencker, F.:

Dichter um Napoleon. Eine Auswahl der Napoleonpoesie. Berlin 1913.

Werner, Zacharias:
Attila. Sämtliche Werke. Herausgegeben von seinen Freunden. Bd. 8.
Briefe. Herausgegeben von Dr. Walter Floeck. 2 Bde. München 1914.

Zedlitz, Johann Christian v.:
Gedichte. Stuttgart und Tübingen 1832.

B. Literatur.

a) Allgemeines.

Busse, Bruno: Das Drama. 4 Bde. Aus Natur und Geisteswelt, 3. u. 4. Band. 2. Aufl. Leipzig und Berlin 1922.

Fournier, August: Napoleon I. Eine Biographie. 3. Aufl. 3 Bände. Wien und Leipzig 1913.

Gundolf, Friedrich: Cäsar im 19. Jahrhundert. Berlin 1926.

Hamann, Richard: Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Aufl. Marburg 1923.

Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.

Kircheisen, Friedrich: Napoleon I. Sein Leben und seine Zeit. Bd. 1 und 2. 1911 — 13.

Lamprecht, Karl: Deutsche Geschichte. 3. Abtl. Neueste Zeit. 3 Bd. Der ganzen Reihe 10. Bd. 4. Aufl. Berlin 1922.

Lenz, Max: Napoleon (In „Monographien zur Weltgeschichte") 3. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1913.

Lublinski, Samuel: Am Ende des Jahrhunderts. Berlin 1900.

Meyer, R. und Bieber, Hugo: Die Deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 7. Aufl. Berlin 1923.

Pfordten, Otto von der: Wesen und Werden des historischen Dramas. Heidelberg 1901.

Rockenbach, Martin: Expressionistisches Drama. Verlag des Bühnen-Volksbundes, Frankfurt-Main 1922.

Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus., Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925.

Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit.
I. Band, 19. Aufl. Leipzig 1928.
II. Band Neue Folge, Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925.

Utitz, Emil: Die Ueberwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. Stuttgart 1927.

Vallentin, Bertold: Napoleon. Berlin 1923.
Die neusten Napoleonwerke von Emil Ludwig, dem Franzosen Eli Faure und dem Russen Mereschkowskiy sind für wissenschaftliche Zwecke unbrauchbar, da sie nicht historische Arbeiten, sondern romanhafte Biographien sind. Vollends tendenziös entstellend sind die „geistreichen" Plaudereien von Werner Hegemann.

Vogt und Koch: Geschichte der deutschen Literatur. 2. Bd., 2. Aufl. Leipzig und Wien 1904.

Walzel, Oskar: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. 2. Aufl. Berlin 1920.

Walzel, Oskar: Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922.

Walzel, Oskar: Deutsche Romantik. 2 Bände (Aus Natur und Geisteswelt Nr. 232 u. 233) 5. Aufl. Berlin und Leipzig 1923/26.

Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1923.

Walzel, Oskar: Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts. Deutschkundliche Bücherei. Leipzig 1924.

Walzel, Oskar: Deutsche Dichtung der Gegenwart. Deutschkundliche Bücherei. Leipzig 1925.

Ziegler, Theobald: Die geistigen und sozialen Strömungen im 19. u. 20. Jahrhundert. Berlin 1921.

b) Spezialliteratur.

Beyer, Conrad: Friedrich Rückert. Frankfurt a. M. 1888.

Bleibtreu, Karl: Zur Aufführung von Grabbes Napoleon. Bühne und Welt I, 1. 1899.

Bleibtreu, Karl: Napoleon in dichterischer Gestaltung. Nord und Süd. 33. Jahrg. 1909, Bd. 129. S. 552 ff.

Brieger, Lothar: Napoleon I. im deutschen Drama. „Das Magazin für Litteratur" 70. Jahrg. 1901, Nr. 22.

Diebold, Bernhard: „Von Gottes Gnaden". Drei Komödien von Bernhard Shaw. Frankfurter Zeitung Morgenblatt. 3. Oktober 1927.

Fischer, I. M.: Carl Hauptmanns Dramen. Referat. Korreferat von Dr. E. Albert. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 5. Jahrg. 1910, Nr. 5.

Friedrich, Paul: Napoleondichtungen. Literarisches Echo. 12. Jahrg. 1909 — 1910, S. 690 ff.

Gundolf, Friedrich: Arndt. In „Hutten, Klopstock. Arndt. Drei Reden". Heidelberg 1924.

Gaethgens zu Ysentorff, Hermann: Napoleon I. im deutschen Drama. Frankfurt a. M. 1903.

Groeper, Richard: „1813 Goethe. 1913 Hauptmann." Pädagogisches Archiv 55. Jahrg. 1913, S. 551 ff.

Hille, C.: Die deutsche Komödie unter Einwirkung des Aristophanes. Leipzig 1907.

Holzhausen, Paul: Immermanns Verhältnis zu Napoleon I. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Jahrg. 1898. 12. Februar, Nr. 34.

Holzhausen, Paul: Der erste Konsul Bonaparte und seine deutschen Besucher. Bonn 1900.

Holzhausen, Paul: Napoleon im deutschen Drama. Bühne und Welt. 2. Jahrg., 2. Halbjahr. 1900, S. 725 ff.

Holzhausen, Paul: Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung. Frankfurt a. M. 1902.

Holzhausen, Paul: Heinrich Heine und Napoleon. Frankfurt a. M. 1903.

Lelbach, Karl: Napoleon in der Auffassung und in den Versuchen künstlerischer Gestaltung im Drama bei Grillparzer, Grabbe und Hebbel. Diss. Bonn 1914.

Litzmann, B.: Gerhart Hauptmanns Festspiel in deutschen Reimen. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 8. Jahrg. 1913, S. 63 ff.

Lublinski, Samuel: Napoleon als dramatisches Problem. Bühne und Welt. 7. Jahrg. 1905, 2. Halbjahr.

Merian, Hans: Bleibtreu als Dramatiker. Leipzig 1892.

Muncker, Franz: Friedrich Rückert. Bamberg 1890. Bayrische Bibliothek, Bd. 14.

iemeyer, Eduard: Die Schwärmerei für Napoleon in der deutschen Dichtung. Archiv für Literaturgeschichte 4. Bd., 4. Heft, S. 507 — 517.

Przibram, A.: Grillparzer und Napoleon. Deutsche Bühnengenossenschaft 27. Jahrg. 1898, S. 234 ff.

Reinhardstöttner, Carl v.: Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung. „Aufsätze und Abhandlungen vornehmlich zur Literaturgeschichte". Berlin 1887.

Renk, Heinrich: Platens politisches De ken und Dichten. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. 19. Heft, 1910, S. 42 ff.

Richter, B.: Friedrich Hebbels Napoleon-Fragment. Diss. Breslau 1924.

Sittenberger,H.: Wiener Dramatiker. Literarisches Echo 1900, S. 474 ff.

Süss, W.: Aristophanes und die Nachwelt. Leipzig 1911.

Unruh, Fritz von: Auseinandersetzung mit dem Werk. Aufsätze von Curt Sigmar Gutkind, Rudolf Ibel, Luc Durtain. Frankfurt a. M. 1927.

Rheinische Thalia. Blätter für badische und pfälzische Kultur: Fritz von Unruh-Heft. Mannheim. 2. Jahrg. 1922, 1. Dezemberheft.

Vallentin, Bertold: Napoleon und die Deutschen. Berlin 1926.

Voretzsch, Karl: Gaudys Kaiserlieder und die Napoleondichtung. Preußische Jahrbücher. Bd. 95, Heft 3. März 1899.

Walzel, Oskar: Friedrich Hebbel und seine Dramen. Aus Natur und Geisteswelt, Nr. 408. 2. Aufl. Leipzig und Berlin 1919.

Walzel, Oskar: Fritz von Unruh. Programmheft 1924 der „Vereinigten Stadttheater Köln".

Gliederung.

Einleitung.

I. Hauptteil: Napoleon als Nationalfeind.
- a) Kotzebues Festspiele und Possen,
- b) Goethes „Epimenides Erwachen“,
- c) Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“,
- d) Friedrich Rückerts Napoleontrilogie.

II. Hauptteil: Napoleon als historisch-politische und tragische Gestalt.
- a) Versteckte Andeutungen im Drama bei Theodor Körner, Zacharias Werner, Adolf Müllner, Grillparzer,
- b) Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“,
- c) Hebbels theoretische Erwägungen,
- d) Buchdramatiker.

III. Hauptteil: Napoleon als Uebermensch. Nietzsche und seine Wirkung.
- a) Naturalistische Ansätze: Bleibtreus „Schicksal“,
- b) Impressionistische Versuche:
  1. Liebesdramen: Hermann Bahr,
  2. Vermittlung zwischen Liebes- und Heldendrama: Richard Voss,
  3. Leidens- und Charakterdrama: Emil Ludwig.
- c) Höchste Steigerung und Ueberwindung des Impressionismus: Carl Hauptmann.

IV. Hauptteil: Napoleon als Unmensch.
- a) Expressionistische Anfänge: Hermann Essig,
- b) Fritz von Unruh,
- c) Nachexpressionismus: Bernhard Blume.

Schluß.

Einleitung.

Das deutsche Napoleon-Drama bildet den dichtesten (nicht den umfassendsten) Niederschlag der deutschen Napoleon-Auffassung seit den Tagen der Befreiungskämpfe bis zur jüngsten Gegenwart. Die zeitgenössische Geisteshaltung und Heroenbeurteilung überhaupt verdichtet sich hier im wechselseitigen Auf und Ab der Meinungen, von tiefster Verdammung umschlagend in höchste Vergötterung, von feigem Kompromiss in kalte Ablehnung. Die dramatische Veranschaulichung dieser zeitbedingten Wünsche und Forderungen aber spiegelt die jeweiligen Stilrichtungen und -möglichkeiten des historischen Schauspieles von der verzerrenden Posse und dem nationalen Festspiel bis zum Historiendrama des Realismus, Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus und sogar der „Neuen Sachlichkeit".

Die Wandlung des Napoleonbildes im Rahmen dieser weltanschaulichen und stilgeschichtlichen Variationen an den bedeutendsten Vertretern der deutschen Napoleondramatik aufzuzeigen, ist die Aufgabe, der die vorliegende Arbeit dienen soll.

I. HAUPTTEIL.

Napoleon als Nationalfeind.

Die Verwertung Napoleons als dramatischer Gestalt ist so alt wie sein Werk und sein Ruhm selbst. Besonders die Pariser — aber nicht nur sie — feierten schon sehr frühe Heldentaten und Ereignisse aus dem Leben des „kleinen Korporals“ im Vaudeville, Karbaret- und Spektakelstück in gleicher Weise zu ihrer Belustigung über die Besiegten wie aus Begeisterung für den Sieger. Die deutsche „Literatur“ im eigentlichen Sinne des Wortes aber kennt diese Art der Napoleondichtung zu Napoleons Herrscherzeit und Größe noch nicht.[1] Die echte und ernste Freiheitsdichtung als Waffe und Kampfmittel oder wenigstens Aufruf zum Kampf schloß eine solche Form, selbst in satirisch-parodistischem Ton, als unzweckmäßig und unangemessen, vielleicht sogar als profan von vorneherein aus: man mochte nicht lachen über den Allzugewaltigen, den man nur grimmig hassen konnte.[2] Erst nach seinem schmählichen Ende, als er durch jähes Miß-

[1] Vgl. Paul Holzhausen: Napoleon im deutschen Drama. Bühne und Welt. II. Jahrg. 2. Halbjahr, 1900, S. 725/734. Lothar Brieger: Napoleon I. im deutschen Drama. „Das Magazin für Litteratur“. 70. Jahrg., Nr. 22, 1901. Carl von Reinhardstoettner: Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung. „Aufsätze und Abhandlungen vornehmlich zur Literaturgeschichte“, Berlin 1887, S. 71 — 109, bes. S. 78.

[2] Reinhardstoettner, a. a. O. S. 83 f.

geschick und selbstverschuldetes Gottesgericht neben dem Haß auch den Hohn, den Spott und die Verachtung reizen konnte, machte man ihn zum „Helden“ komischer Theaterstücke, Satiren, Possen, Parodien und Pamphlete. Im ersten Taumel und trunkenen Überschwang des Sieges, im überlauten Frohlocken und tolldreisten Rausch des lange ersehnten, endlich erkämpften Augenblicks der Befreiung sind diese Produkte, verworren und überhitzt wie die Zeit selbst, frisch und warm aus dem Gären und Tosen dieser Tage heraus geboren. Es sind Auswüchse und Ausbrüche einer überreizten Phantasie literarischer Politiker oder politischer Literaten, die menschlich zu flach und auch zu falsch, politisch zu starr und zu störrisch waren, um die rein menschlische Tragik und den überpolitischen Persönlichkeitswert Napoleons im Wandel der Ereignisse erkennen und begreifen zu können oder zu wollen. In niedrigen Spott und unflätigen Hohn, in rohen Witz und böse Ironie lösten und lockerten sie den tiefen Haß und die volle Wut der Befreiungskämpfer auf und lockten die geifernden Schreier und schnöden Gaffer der Massen. Siegesfeiern und Festspielwünsche wiesen ihnen Weg und Richtung zur bühnenmäßigen Verwertung und Bedeutung dieser Massenansprüche. Nicht als dichteste und vollkommenste Spiegelbilder des Zeitgeistes sind deshalb diese Theatermacherwerke zu werten, sondern bestenfalls als Nutznießung und Erfassung eines breiten und barschen Augenblicktriebs.

a) Kotzebues Festspiele und Possen.

Der bekannteste und bedeutendste und zugleich typischste unter diesen Possendichtern war Kotzebue. Literarische und politische Ziele boten ihm in gleicher Weise Anlaß zur komisch-satirischen Behandlung und

Verwertung des welterlösenden Sturzes Napoleons. Die literarische Seite — Kotzebues Zug und Trieb zur Travestie die er, wie es im Vorwort zur „Kleopatra“ heißt, zu neuem Leben erwecken wollte — war in diesem Falle allerdings nur notwendige Folge der politischen Anschauung, die Form der Darstellung nur äußere Farbe für längst feststehende Inhalte. Denn in seinen Freudefeiern, Festspielen und Possen bekundet Kotzebue dieselbe moralische Kleinmeisterei, gestützt auf die Fiktion eines idealen Pazifismus, die gleiche Art der hämischen Ironie und seinen schrankenlosen Zynismus wie längst vorher in seinen Zeitschriften „Die Biene“, „Die Grille“ und in den „Politischen Flugblättern“. Hier wie dort gefiel er sich bald in giftgeschwollenen, frechen Angriffen, bald in versteckten, spitzen Sticheleien, meist jedoch in einer groben und flachen Manier der Verdrehung und Verzerrung des Ernsten, Tiefen, Großen und Starken ins Burleske, Ironische, Satirische und Komödienhafte. Besonders wenn er von einzelnen Übel- und Missetaten Napoleons spricht, kehren der kalte Hohn und die hämische Verschmitztheit immer wieder, die vom ersten Flugschriftenblatt der „Biene“ bis zum letzten „Brief der Generalin Bertrand“ Laster und Leiden Napoleons auch sein Mißgeschick rechnet Kotzebue ihm als Missetat an, in gleicher Weise bewitzeln und bespötteln. Mit Vorliebe legt er dabei seinen spitzen Spott, seine kalte Verachtung oder seinen groben Zynismus, bald dick und plump aufgetragen, bald fein nuancierend und versteckt, Napoleon oder einem seiner Vertrauten selbst in den Mund. Kotzebues künstlerisches Bemühen erstreckt sich dann darauf, jeweils den Ton analog nachzubilden, den Napoleon oder die in Frage kommenden Personen bei Gesprächen oder Berichten an einer anderen Stelle, in anderer Absicht und anderem, oft gerade entgegengesetztem Zusammenhange angewandt haben mögen. Das komisch-

satirische Ziel, das erstrebt und meist erreicht wird, besteht in einer eigenartigen Differenz zwischen Gesprächsstoff und Gesprächston, einem Widerspruch zwischen nichtigem und lächerlichem Ideengehalt und geschwollener pathetisch-rhetorischer Rednerpose oder auch umgekehrt in einem Kontrast zwischen wahrer, historisch anerkannter Begebenheit und kleinlaut, gedämpft und gezwungen abgelegtem Geständnis des „unglücklichen Missetäters“ Napoleon. Kurz, Kotzebue beleuchtet und deutelt den vorliegenden Gegenstand und Tatbestand immer so, daß er notwendiger Weise mit Napoleons theoretischen Versprechungen und idealistisch-humanitären Verheißungen praktisch in krassesten Widerspruch geraten muß. Dieser Hand- und Kunstgriff legt automatisch die Form und Gattung von Kotzebues dramatischen Bearbeitungen dieser Inhalte fest: es konnte nur die Komödie, Satire, Posse in Betracht gezogen werden, d. h. nur eine literarische Form, die es ermöglichte, den Kontrast zwischen Napoleons fingiertem Idealismus und tatsächlicher Selbstsucht, zwischen aufgeblasener Schönrederei und frecher Uebeltat zum Ausdruck zu bringen. Dabei kam es Kotzebue durchaus nicht auf fortlaufenden Bericht oder Gesamtaufzählung der napoleonischen „Ruchlosigkeiten“ und „Schandtaten“ an, sondern er griff wahllos ein bestimmtes Ereignis, eine bekannte Situation heraus und demonstrierte gleichsam daran die ganze Verwerflichkeit und schändliche Boshaftigkeit des „entmenschten Tygers“, dieser Geißel des Jahrhunderts“ wie er Napoleon nennt (in zwei größeren Gedichten, die sich in Versmaß und Strophenbau, oft sogar in der Wortwahl eng an Schillers „Glocke“ anlehnen[1]). An diesen moralistisch-philiströsen Verdammungs- und

[1]) Vergl. Kotzebues „Ode an Napoleon“. Moskau 1813 und die zwischen der ersten und zweiten „Posse“ eingeschobene Ode.

Bannflüchen gegen Napoleon hat Kotzebue weder nach Form noch nach Inhalt etwas geändert, sondern sie als feste und fertige Bestände szenisch und allegorisch in seine dramatischen Stücke, den „Flußgott Niemen und Noch Jemand“, die darauf Bezug nehmenden „Possen“ und schließlich in Napoleons „Reise-Abenteuer“ eingearbeitet und oft unharmonisch eingeflickt. Denn das Primäre, das ursprünglich Treibende zu diesen dramatischen Streit- und Spottschriften waren eigentliche Feier, Freude und Fest, nicht anschauliche Verunglimpfung und leibhafte Verzerrung des gestürzten Napoleon. Aber für Kotzebue war die hohe Freude über den Sieg gleichbedeutend mit kleinlicher Herabwürdigung des Unterlegenen. Freudefeiern und Siegesjubel waren ihm höchst willkommene Anlässe und Berechtigungen, s e i n e n Napoleon auf der Bühne einer breiteren und bereiteren Oeffentlichkeit zu präsentieren.

Effekthascherisch und modisch feinfühlig hatte auch er sich in den allgemeinen Taumel des literarischen Feldzuges gegen den Korsen gestürzt. Aber seine Stellung zu Napoleon, Verachtung und Abscheu für alles, was der Kaiser tut und sagt, all das entspringt nicht etwa derselben Quelle wie die hohe Kämpferfreude und edle Vaterlandsliebe der Freiheitssänger. Kotzebues Tendenz und Trieb zu bemäkeln hat nichts gemein mit dem frohen Schlachtenruf der Körner und Schenkendorf, oder dem starken Haß eines Arndt und gar dem heißen Wutschrei Heinrich von Kleists; Kotzebues Feindschaft gegen Napoleon stand und fiel mit seinen Beziehungen zu dem glühend verehrten Alexander von Rußland. So konnte Kotzebue in den „Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804“ [1]) noch voller Bewunderung und

[1]) Vergl. dazu: H o l z h a u s e n: „Der erste Konsul Bonaparte und seine deutschen Besucher“. Bonn 1900, S. 13 f.

sogar Begeisterung von seinen beiden Unterredungen mit dem ersten Konsul, dem „gefeierten Helden des Jahrhunderts" sprechen, mochte er auch schon damals — anscheinend, um sich für jeden Fall einen Ausweg offen zu halten — bei aller Anerkennung für das Schöne und Gute an Napoleon manches an ihm unerklärlich finden und sich offensichtlich dagegen wehren, zu Bonapartes Schmeichlern gerechnet zu werden. Persönliche Beziehungen und Verhältnisse, nicht überpersönliche Ideale patriotischer oder menschlicher Art, trieben ihn dann in das gegnerische Lager, und er ist zeitlebens Verfechter und Fürsprecher und schließlich auch Opfer seiner russischen Politik geworden. Gerade in Fest- und Freudenspielen hat er am klarsten und knappsten dieser Russenfreundschaft seinen Dank bezeugt. Denn das entscheidend Neue, das diese Spielchen über die bloßen Parodien und Pamphlete in Prosa emporhebt, ist eben das mitfühlend-heitere und frische Bekenntnis zu der Heldentat des russischen Volkes beim Vertreiben des Franzosen und die persönlich-begeisternde Heroenfeier Alexanders von Rußland, in die beide Hauptstücke ausklingen.

Besonders das erste: der „Flußgott Niemen und Noch Jemand" bezeichnet diesen Zweck und Anlaß des Werkes ohne weiteres, wenn der Autor selbst noch als Untertitel angibt: „Ein Freudenspiel in Knittelversen, Gesang und Tanz, aufgeführt auf dem Theater zu Reval zur Feier des Freudenfestes als die letzten Überreste der Franzosen von den tapferen Russen wieder über den Niemen gejagt wurden" [1]). Denn dem äußeren Anlaß nach — nicht nach Absicht und erstrebter Wirkung — gehört dieses „Festspiel" rein äußerlich und gattungsgemäß zunächst zu den

[1]) Petersburg 1813.

Befreiungsspielen und Freudefeiern schlechthin, etwa Goethes „Epimenides Erwachen“ und Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“. Wie diese erwächst es aus einer allgemeinen, breiten Oeffentlichkeit- und Augenblicksstimmung; wie diese soll es ursprünglich der Erinnerung und leibhaften Vergegenwärtigung gemeinsamer Ruhmestat und froher Siegesfreude dienen: zugleich als Mal des Gedenkens an erlittene Schmach und des Dankes für die Freiheitskämpfer und ihre Führer.

b) Goethes Epimenides Erwachen.

Goethes Festspiel, angeregt und entstanden durch die Bestellung des Theaterdirektors Iffland[1]) konnte sich bei Goethes ablehnendem Verhältnis zur deutschen Freiheitsbewegung und bei seiner Verehrung für Napoleon nur zur symbolhaften Allegorie gestalten, zu „einem gewissermaßen mysteriösen Werk“, wie er selbst es genannt[2]), ohne Gegenstandsnähe und Zeitbezogenheit, ohne Wärme und Feuer, Liebe und Haß für die Partei des Siegers sowohl wie die des Besiegten[3]); immerhin ist es in seinem Bestreben nach Allgemeingültigkeit der Problemstellung und Typenhaftigkeit der Handlungsträger immer noch als echtes Produkt Goethischen Schaffens zu erkennen.

c) Gerhart Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“

verdankt der gleichen äußeren Anregung wie des „Epimenides Erwachen“ seine Entstehung: Auch dieses Werk

---

[1]) Weimarer Sophienausgabe 16. Band S. 518, u. 508,8.

[2]) Sophienausgabe 16. Band Seite 511, 18/20.

[3]) Goethe selbst sagt: „Es liegt in diesem Stücke eine gewisse Disproportion, wodurch es sich aber von den gewöhnlichen loslöst.“

ist nicht unmittelbar aus der Welt seines Schöpfers entsprungen und losgerungen, sondern bestellt und bewußt zur Hundertjahrfeier der deutschen Befreiung gedichtet. Wie Goethe sucht auch Hauptmann das Wogenhafte und Chaotisch-Ungestaltete der historischen Kräfte und Bewegungen, ganz im Gegensatz zu Kotzebue, von höherer, fernerer Warte aus zu meistern: aber wo Goethe, bewußt seiner hohen Aufgabe, die stille Freude und den heiligen Ernst eines solchen Augenblicks verkündete, da schuf Gerhart Hauptmann aus hundertjähriger historischer Überschau heraus ein launiges, lockeres Knittelversspiel, mehr untermischt mit Satire und Spott auf die rühmenswerte Vergangenheit als getragen von dem Eifer und der Begeisterung für die freiheitsdurstigen Kämpfer und ihre edle Sache. Bediente sich Goethe allegorischer und symbolischer Gestalten mit nur schwer enthüllbarer Beziehung auf historische Persönlichkeiten und Ereignisse, so gefiel sich Gerhart Hauptmann darin, Personen und Dinge beim echten, wahren Namen zu nennen, mit dem Vorbehalt, die Weltbühne in ein Puppentheater zu verwandeln. Selbst Napoleon ist bei Hauptmann nur eine kleine unscheinbare, lenkbare Puppe, die, nachdem sie ihre Rolle ausgespielt, zu den übrigen in den Kasten gelegt wird.

Auch Hauptmanns Spiel ist ohne jegliche persönliche Wärme und parteimäßige Nähe geschrieben und bringt weder eine Erneuerung und Erweiterung des Napoleonbildes noch eine begeisternde Darstellung des deutschen Freiheitskampfes (wie etwa Max Halbes „Freiheit"). Der Dichter sucht schließlich die Leistung des Geistes als Ansporn für eine Verwirklichung der erstrebten Freiheit darzustellen. Er singt einen Hymnus auf die Kraft und Macht des Geistes, der Begeisterung, der selbst der größte Heros zum Opfer fällt. Wie sehr es Gerhart Hauptmann gerade auf die Betonung des Geistigen ankommt, das zeigt

am deutlichsten der Freiheitshymnus am Schluß des Stückes [1]).

Kotzebue war fester mit den Ereignissen verknüpft und unmittelbarer an den Persönlichkeiten interessiert als Goethe, der sich mit Absicht vom tätigen, literarischen Feldzug der Freiheitsbewegung fern hielt und sich weigerte, solchen Ideen sein Ohr, geschweige seine Stimme zu leihen. Hauptmann gegenüber, welcher sich mühen mußte mit den Reminiszensen des hundertjährigen historischen Schuttes, der sich reichlich um Persönlichkeiten und Ereignisse angeschichtet hatte, besaß Kotzebue den Vorteil des tätigen Augenblickerlebens und der anschaulichen Unmittelbarkeit, den Vorteil der Gegenwarts- und Gegenstandsnähe. So konnte er bei der Darstellung der Siegesfeier mehr eigene Frische, Farbe und Freude verwerten, und nur die letzte Szene des „Flußgott Niemen und Noch Jemand", die einzige, welche eben dieser Feier diente, ist relativ reich an Variationen und von einer vielleicht echt empfundenen Weihe für die Größe des Augenblicks. Hingegen vermag Kotzebue bei der Zeichnung Napoleons, der des „Teufels ärgster Diener, der Zweite im Höllenreich" betitelt wird und den Namen „Noch Jemand" trägt, die Enge seines Gesichtskreises und die Flachheit seiner Auffassung durch die Künstlichkeit der erdachten Situation und die schamlos freche Verzerrung von Napoleons Charakterbild nicht zu erweitern oder gar zu vertiefen: Bei der Flucht aus Rußland tritt dem ebenso dummen wie tölpelhaften Noch Jemand-Napoleon der gestrenge Flußgott Niemen in den Weg. Er läßt sich von Napoleon im Tone eines Verhörs seine schnöden Greueltaten und schmählichen Verluste in Rußland berichten. Trotz der bedrohlichen Nähe der verfolgenden

---

[1]) Zu Hauptmanns Festspiel vgl: B. Litzmann in „Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn", 8. Jahrg. 1913, S. 63 — 106.

Kosaken weigert sich der Flußgott, wie späterhin auch seine Fährleute, den „unglücklichen Missetäter“ ans andere Ufer überzusetzen, bis sich schließlich ein Jude dazu erbietet, allerdings mit der versteckten Absicht, Napoleon in den Fluß zu stürzen. Ebenso wenig wie diese eingeschobenen Szenen des schmalen Spielchens fallen die daran angehängten „Possen, die Zeit beachtend bei Gelegenheit des Rückzugs der Franzosen“ (Seitenstück zum „Flußgott Niemen“) für eine Art der Charakterisierung und dramatischen Gestaltung Napoleons ins Gewicht. Es sind nur Anhängsel und letztmögliche Steigerungen der eigentlichen „Spiele“. Bei diesen selbst kommt Kotzebue nirgends über das spärliche Ergebnis des „Flußgott Niemen“ hinaus, mag er auch noch so sehr bestrebt sein, durch Kompromiß- und Mischform zwischen eben diesem Freudenspiel und den Possen eine neue Note zu finden. So wandelt „Napoleons Reise-Abentheuer“[1]) das einzige Motiv und Problem des „Flußgott Niemen“ in verschiedener Variation ab, indem anstelle des weihe- und hoheitsvollen „Flußgott“ historische und sagenhafte Persönlichkeiten dem verzweifelten und dennoch verwegenen Noch Jemand, ratend und scheltend entgegentreten: Rübezahl als Schutzgeist Schlesiens, Libussa als Hüterin Böhmens, Gustav Adolf als Vorkämpfer deutscher Freiheit, der BuchhändlerPalm als Warner vor dem drohenden Mißgeschick in Leipzig, Major Schill als Verkünder der großen Leipziger Freiheitsschlacht, Andreas Hofer endlich als Anwalt der deutschen Könige und als Märtyrer und Symbol der deutschen Freiheit schlechthin. Das ganze schließt mit einer lose angehängten, unmotivierten Freiheitshymne, vorgetragen von einem rheinischen Winzerchor, und mündet wiederum aus in ein „Hoch auf Ruß-

[1]) Eine heroische Tragikomödie von A. v. Kotzebue, ehrfurchtsvoll gewidmet dem berühmten Wahrheits-Freunde Herrn. Moniteur in Paris. Leipzig 1814.

lands Alexander". Viel stärker noch als im „Flußgott Niemen" herrscht in diesem Stück die Sucht zu übermütigem Bosseln und die Lust am Ueberspitzt-Paradox-Satirischen vor. Daneben tritt die chormäßige, angehängte, dürftige Schlußfeier zu sehr in den Hintergrund, als daß dieses Stück noch mit Goethes oder Hauptmanns Spiel — von der Art der Behandlung des Stoffes und der Auffassung ganz abgesehen -- auch rein äußerlich nach Anlaß seiner Entstehung zusammengenannt und zu einer Gattung gerechnet werden dürfte . . . . . selbst dann nicht, wenn man in Erwägung zieht, wie wenig gerade diese „Festspiele" von Goethes oder Hauptmanns Gesamtlebensstoff gespeist und von ihrem Lebensgefühl genährt sind. Denn auch Goethes und Hauptmanns „Festspiele" behaupten nicht als Kunstwerke selbstgenugsamen Eigenwert, sondern auch sie gewinnen und verdienen nur noch von ihrem Dichter aus und um ihres Dichters willen heute unsere Aufmerksamkeit[1]). Kotzebues Stücke hingegen verdienen diese nur Napoleons wegen. (Wie sehr auch ein Festspiel aus dem Herzen des Dichters kommen und festes Glied in der Gesamtkette seines Werkes und Wirkens sein kann, das beweist Fritz von Unruhs „Heinrich aus Andernach"). Entschiedener und bestimmter sucht Kotzebue in dem letzten und umfangreichsten seiner Napoleonstücke, dem „Flußgott Rhein und Noch Jemand"[2]) den Festspielcharakter durchzuführen. Die einzige Szene, in der Noch Jemand-Napoleon auftritt, bleibt hinter der entsprechenden im „Flußgott Niemen" an Herbheit, Dichte, Fülle, drastischer Komik, ja selbst an kaltem und schneidendem Spott und scharfer Dialektik weit zurück. Die Art des Aufbaus der Handlung,

[1]) Richard Groeper: 1813 Goethe, 1913 Hauptmann. Pädagogisches Archiv 1913, 55. Jahrg., S. 551 — 55.

[2]) Ein Freudenspiel aus den Tagen der Erlösung. Gegenstück zum „Flußgott Niemen und Noch Jemand" von A. v. Kotzebue 1814 o. O.

der Komik der Situation und des Urteils des Dichters über die Fragen der Zeit, ist nicht nur verwandt, sondern in beiden Stücken genau dieselbe. Aber Kotzebue brachte hier wie schon in den „Possen" nicht mehr die Frische und Freude, geschweige die Begeisterungsfähigkeit auf, die ihn im „Flußgott Niemen" wenigstens angeweht hatte: er wollte hier, scheint es, auch der deutschen Sache den pflichtschuldigen Tribut zollen, den er der russischen schon so oft entrichtet hatte. Die Breite und Künstlichkeit, mit der er es im „Flußgott Rhein" versuchte, kann und darf nicht hinwegtäuschen über die leere Hohlheit und tiefe Nichtigkeit, die dahinter gähnt. Nur einmal, in seinem ersten Stück, dem „Flußgott Niemen", von dem alle folgenden Spiele nur künstlich gezüchtete Ableger sind, vermochte Kotzebue seine Freude am Sieg, wenn nicht frei und froh auszusingen, — dazu besaß er nicht genügend Freude und Sangeskraft — so doch wenigstens andeutend zu veranschaulichen. Hier nur hat er sein Urteil über Napoleons Wesen und Werk — so eng und flach es sein mag — mit einem Zug herber Entschiedenheit im Haß, klarer Bitterkeit im Hohn und scharfer Würze in der Ironie in sein „Freudenspiel" einzubeziehen gewußt. Aber schon dieses Werkchen spiegelt in erster Linie die ganze Hohlheit, Flachheit und falsche Zudringlichkeit von Kotzebues Napoleon-Haß. Selbstverlogenheit und eitle Ueberspanntheit seines Wesens kommen weit sicherer und echter zum Ausdruck als die dürftigen Äußerungen der Frische und Freiheit, die zwar äußeren Anlaß zur dramatischen Behandlung Napoleons schufen, für Kotzebue aber nur Mittel zum Zweck, Rahmen oder Füllsel blieben.

d) Rückerts Napoleon-Trilogie.

Mit ähnlich tendenziösen und zeitbedingten Absichten, aber anders gearteten menschlichen Voraussetzungen und

künstlerischen Gaben wie Kotzebue, trat Friedrich Rückert (Freimund Raimar) an die satirisch-komische Behandlung von Napoleons Leben und Leid heran. Bei seiner glühenden Freiheitsliebe konnte es auch ihm nicht um menschlich nahe Ergründung der echten Seelenkräfte und Herzensschwingungen des verhaßten Unholds Napoleon zu tun sein, — aber bei seinem Sinn und seiner Kraft für schöne Form bot ihm das reiche Tatenleben Stoff genug zu einer launigen und leicht beschwingten „Politischen Komödie". Dabei lockte und lenkte ihn eifrige Formsuche und feinfühliges Anpassungsbestreben in ganz ähnlicher Weise wie Kotzebue seine sensationslüsterne Theatermache. Auch Rückert richtete vornehmlich auf die Form und die Art der D a r stellung, nicht auf den Sinn und die Idee der E i n stellung und Auffassung sein Augenmerk; er verwertete und verdrehte fertige Anschauungen zur Auffrischung einer kalten und toten Form, statt aus dem Gehalt frisch und warm die Gestalt herauswachsen zu lassen. Von der Form und ihrer Forderung her hat Rückert den Stoff geschaut, wie Kotzebue von den Bedürfnissen des Publikums, aber ohne Kotzebues eigene Neben- und Sonderabsichten. Deshalb gibt Rückerts dreiteilige Politische Komödie nicht das seelisch dichteste und echteste Spiegelbild seiner Napoleon-Auffassung, sondern nur das stofflich weiteste und umfangreichste. Rückerts Verhältnis zu Napoleon stammt aus einer glühenden Freiheitsliebe und ist mehr bestimmt durch Stimmungen und Strömungen, wie sie im Volke, in der Anschauung des gemeinen Mannes, leben, als durch einen tatenbegeisternden Haß dem Korsen oder ruhegeißelnden Hohn seinen eigenen Landsleuten gegenüber. Beides findet sich freilich in den „Geharnischten Sonetten", aber das Entscheidende ist, daß die Quelle, aus der diese Anschauungen und Erlebnisse fließen, bei Rückert eine andere, nicht schwächere, aber abgeleitetere ist als bei

den meisten übrigen Freiheitskämpfern und -sängern. Rückert faßte die bereits geborenen, erwachten und lebendigen Kräfte der Freiheitsbewegung in eine kunstreiche poetische Form; er half zwar mit, diese schlummernden Kräfte wecken, aber er vermochte doch nicht, sie mit frischem Blut und eigenem Leben zu füllen, oder von sich aus gar sie neu zu zeugen[1]). So ist die Wirkung seiner Freiheitssänge ruhiger und gedämpfter, wenn auch nicht schwächer, ihre Diktion dagegen vollendeter, glatter und reicher. Das Gleiche gilt für Rückerts Beurteilung und dichterische Verwertung Napoleons, d. h. damit ist seine Stellungnahme zu dieser Frage sogleich einbegriffen. Denn wie bei allen volkstümlicheren Freiheitsdichtern und Napoleonhassern (bei den Romantikern, Gentz etwa, Adam Müller und vielleicht auch Friedrich Schlegel, stammt die Napoleonfeindschaft aus abstrakteren und unpersönlicheren Voraussetzungen[2]) bedeutet auch für Rückert Freiheit des Vaterlandes Befreiung vom Tyrannen, Vernichtung Napoleons, nur mit dem beträchtlichen Unterschied, daß Rückert mehr die Befreiung verherrlicht als die Vernichtung verlangt, mehr die Deutschen mahnt als die Franzosen schmäht[3]). Rückert ist nicht der frohe Kämpfer wie Körner, nicht der starke Hasser wie Arndt, nicht der heiße Wüterich wie Kleist oder gar der hämische Mäkler und Mucker wie Kotzebue; er ist Freiheitssucher, -wünscher und zugleich -verkünder. Von dieser Freiheitsliebe und -sehnsucht, von dem Ahnen und Wissen um den Wert der Freiheit, springt erst der Funke des Hasses auf den Vernichter und Räuber dieses hohen Gutes, auf Napoleon über: nicht weil Rückert Napoleon haßt, liebt er

[1]) Vergl. Franz Muncker: Friedrich Rückert. Bamberg 1890, S. 33 f.

[2]) Vergl. Oskar Walzel: Deutsche Romantik I, S. 104 f.

[3]) Vergl. Friedrich Rückert: „Kranz der Zeit", S. 239.

die Freiheit (wie Kotzebue), sondern weil er die Freiheit liebt, haßt er Napoleon. Wie in seiner gesamten Dichtung ist Rückert schon in den patriotischen Gesängen, den „Deutschen Gedichten“ von Freimund Raimar und im „Kranz der Zeit“[1]), mehr kunstvoller Former alter Anschauung als idealbeschwingter Verfechter neuen Strebens (allerdings wird man die genaue Scheidung zwischen bloß neuer Fassung und originell neuer Kündung nie scharf durchführen, da jede neue Fassung zugleich eine Umbiegung des Inhaltes im Sinne des Künstlers ist[2].) Nicht eine neue Art des Ansporns, Aufrufs oder der Mahnung ist bei ihm das Primäre, sondern erst die neue zwingende Form und zweckmäßige Fassung dieser gegebenen und von anderen, kämpferischeren und dringlicheren Geistern übernommenen Inhalte.

Das umfassendste Zeugnis, nicht zugleich das stärkste und tiefste Bekenntnis von Rückerts Stellung zu den ihn tief bewegenden Fragen bildet seine Politische Komödie, eine Trilogie, umfassend „Napoleon und der Drache“, „Napoleon und seine Fortuna[3]) und „Der Leipziger Jahrmarkt[4])

Waren seine „Geharnischten Sonette“ und auch der zweite Teil des „Kranz der Zeit“ immerhin noch als unmittelbarer Niederschlag primärer Zeiterlebnisse oder wenigstens übermittelter und allgemeingültiger Stimmungen und Forderungen, gleichsam als Gebot der Stunde niedergeschrieben, so glaubte Rückert bereits nach dem Siege der Verbündeten und der Niederlage des verhaßten Korsen das Bild der Zeit von Napoleons Aufstieg bis zu seinem

[1]) Deutsche Gedichte von Freimund Raimar, Heidelberg 1814, 2. Bd., Stuttgart u. Tübingen 1817.

[2]) Vergl. Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt, S. 179.

[3]) Stuttgart und Tübingen 1815/18.

[4]) München 1913, hrg. v. Schenk.

Ende in einer Komödie festhalten und höchst eigenmächtig ummodeln zu dürfen. Napoleon selbst erscheint hier als der Antichrist, gezeugt vom Teufel mit der buhlerischen, lockeren Korsika, um den gefährlichen Drachen revolutio zu verschlingen, sich zum Herrscher zu erheben, die Dirnen Freiheit und Gleichheit zu verbannen und die große Nation Ohne-hos', Ohne-schuh' und Ohne-strumpf' ordnungsgemäß zu bekleiden. In diesem ersten Teil (Napoleon und der Drache) begnügt sich der Dichter, trotz allen Hohnes und Spottes, mit dem er Napoleon überschüttet, nicht damit, bloß gegen das hassenswerte Ungetüm loszuziehen, Schmähworte oder Verdammungsflüche zu schleudern und in allen Handlungen Napoleons nur das Niederträchtige, Menschenunwürdige, Verbrecherische zu sehen, sondern er fühlt und faßt schon etwas von dem Schicksalshaften, Dämonischen, Übermenschlichen in Napoleons Erscheinung und Sendung. Unter all den allegorisierenden Verzerrungen und symbolisierenden Verfratzungen, unter Zoten und Witzen, unter Parodie und Ironie leuchtet doch schon etwas wie ein verschwommener Schattenriß von einem wärmeren (nicht wahreren), einem tieferen (nicht echteren) Bildnis des Menschen Napoleon hervor, bestrahlt von einem unklaren und unerklärlichen und vielleicht noch unerwünschten Gefühl des Verständnisses für jenes Müssen und Nichtanderskönnen, für jenes faustische Grenzsprengen und explosive Aussichheraustreten:

„Feuer muß gespieen werden; niederzwingen kann ichs nicht;
Feuer muß gespieen werden; wie's aus meinem Aug' jetzt blitzt,
Wie es glüht aus meinem Odem, wie's aus meinem Worten spricht."

Jedoch schon das zweite Stück „Napoleon und seine Fortuna" führt dieses Motiv nicht weiter, sondern kehrt

es um: Napoleon ist hier nur der eigensinnige und eigennützige Egoist, der sein immer glückspinnendes Weib Fortuna verstößt, um mit Europa sein Wunderkind Ruhm zu zeugen; diesem zum Gefallen zieht er dann nach Rußland, um ihm den Storch des Geist's der Zeit zu holen. Verfroren und verbittert kehrt er unverrichteter Dinge in die Kinderstube des Ruhms zurück, wo ihn nicht nur die Hebamme Politik mit ihrer Sippe Scherenschleifer, Kannengießer, Pfannenflicker, Waschfrau und Trödelfrau, sondern auch seine Mamelucken und sein erstes Weib Fortuna verlassen, während von draußen das Hurrah Rußlands ertönt. Nach Inhalt und Ton schadenfroher (besonders am Schluß), gehässiger und spöttelnder als das drei Jahre früher erschienene erste Stück, bewegt sich doch auch dieser zweite Teil der Trilogie, was Komik der Situation, satirische Beleuchtung der Personen und Beherrschung der aristophanischen Handgriffe angeht, im großen und ganzen durchaus im selben Rahmen und in gleicher Richtung wie das erste. Zu den Allegorien des Gallischen Hahns, des Geist's der Zeit mit seinem Storch und des britischen Ritters Georg mit dem Leoparden tritt die des großtuerischen und großsprecherischen, überklugen und nimmersatten Wunderkinds Ruhm und endlich die Hebamme Politik mit ihrer Sippschaft. Das Ganze kleidet Rückert in aristophanische Lustspielform, ohne jedoch so nahe wie später Platen an das Vorbild Aristophanes' heranzukommen. Eine gewisse Steifheit und enge Einseitigkeit läßt seine Napoleon-Komödien schwerfällig erscheinen gegenüber Platens bissigeren und beweglicheren Zeitsatiren; und die Verwendung des völlig ungriechischen Endreimes entfernt Rückert — so glatt und fließend, farbig und reich seine Verse auch sein mögen — auch rein formal und technisch weiter von aristophanischer Diktion als Platen, der die Maße des Griechen strenger pflegte und

auch vollständig übernahm. Aber auch für ihn blieb doch im gleichen Maße wie für Rückert diese Form nur übernommenes Muster, dehnbares Gewand und äußere Hülle, dabei oft gewandtes Verteidigungs- und Angriffsmittel [1]).

Die Komik besteht in beiden Napoleonstücken Rückerts nicht wie bei Kotzebue in der Darstellung einer grotesken Situation oder der Verhöhnung und Vernichtung, Entstellung und Entweihung irgend welcher hohen Ziele und Ideale Napoleons; sie entspringt in diesen beiden Teilen lediglich der allegorisch-mimischen Umsetzung abstrakter Begriffe und Beziehungen in bühnenmäßig-verwertbare, komik- und satire-erzeugende Körpererscheinungen, wie den Geist der Zeit, den Gallischen Hahn und den Leoparden St. Georgs. Napoleon selbst ist an sich keine komische Gestalt (wie das Kotzebue angestrebt hatte), sondern lediglich in diesen komischen Gesamtkomplex hineingestellt, unverschuldet und unbewußt, mehr passives Objekt dieser Irrungen und Wirrungen als von sich aus Raum und Handlung, d. h. Komik schaffend: im ganzen eher der fluchbeladene Träger eines schicksalbestimmten Verhängnisses als der ruchlose Uebeltäter und verhaßte Antichrist.

Die Auffassung von dem schicksalhaft vorbestimmten Tun und Leiden Napoleons steigert sich, oder bricht sich vielmehr erst vollkommen Bahn im letzten Teil von Rückerts Trilogie. „Der Leipziger Jahrmarkt" — so ist dieser dritte Hauptabschnitt betitelt — ist offensichtlich viel später geschrieben und stellt eher ein Anhängsel dar

---

[1]) C. Hille: Die deutsche Komödie unter Einwirkung des Aristophanes. Leipzig 1907. W. Süss: Aristophanes und die Nachwelt. Leipzig 1911. O. Walzel: Deutsche Romantik. II, S. 48 f. und S. 56 — 62.

als ein gleichwertiges Schlußstück[1]. Schon rein formal ist dieses Stück weit mehr mit aristophanischen Eigenheiten in Sprache und Gesamtanlage durchsetzt als die vorhergehenden. Die Sprache wirkt gesuchter, weniger flüssig und leicht, der Vers oft locker und leer, der Ton burlesk, zynischer kälter, frecher. Das Motiv: Napoleon als Krämer auf dem Leipziger Jahrmarkt, ist zwar von Anfang an konsequenter, gerader und zielstrebiger durchgeführt als die entsprechenden Motive in den früheren, umfang- und inhaltreicheren Komödien; aber das Ganze wird dabei enger, dünner und ärmer. Dazu kommt, daß sich Rückert hier nicht wie früher an die gegebene historische Realität hält und diese in seine aristophanische Komödienform übersetzt oder in komisch wirkender Farbe und Fassung interpretiert, sondern in diesem letzten Stück der Trilogie will der Dichter die Komik (ähnlich wie Kotzebue) aus der selbstgeschaffenen Situation herauswachsen lassen und gleichsam selbsttätig, bloß durch Lage und Luft, in der die Menschen sich befinden und atmen, allein schicksalverhängtes Leid und Mißgeschick d. h. komische Kontraste schaffen. Gerade bei diesem farbenreichsten und kraftvollsten Kapitel des napoleonischen Lebens, das darum für den Tragiker wie den Komiker am schwersten einheitlich konsequent und szenisch klar darstellbar ist[2], gerade hier entfernt sich Rückert von der vorhandenen historisch gegebenen Stoffquelle, um Napoleon als Krämer einfältig, leichtgläubig, töricht und tölpelhaft seine Waren ausschreien und dann vor dem Gedränge des nahenden Käuferheeres die Flucht ergreifen zu lassen. Die Freude an Parodie und Poesie, an Witz des Wortes und Farbig-

[1]) „Der Leipziger Jahrmarkt" v. Friedrich Rückert. Im Auftrag der Erben zum ersten Male veröffentlicht und herausgegeben von Georg Schenk. München 1913.

[2]) Spengler: „Untergang des Abendlandes" I, S. 196.

keit der Form scheint hier ganz in die wenigen Zeilen eingegangen zu sein, die der Verherrlichung deutscher Einheit und Freiheit dienen[1]). Ein wenn auch noch so verschwommenes Bild des echten Napoleon schaut aus dieser Karikatur nicht mehr hervor, ebenso wenig wie aus Kotzebues Pamphleten und Possen: hier wie dort ist Napoleon nur noch ein frecher Bösewicht oder ein großsprecherischer Tölpel.

Beiden, Kotzebue wie Rückert, fehlt die durchdringende Wärme und zugleich die erhabene Ferne zu ihrem Stoff, beiden war gerade diese Behandlungsart keine innere Notwendigkeit, kein seelisches Bedürfnis. Kotzebue wiederholte in seinen Freuden- und Befreiungsfeiern seinen Abscheu gegen Napoleon zum so und so vielten Male, ohne auch nur den pazifistischen Weiheton oder die selbstherrliche Krittelei seiner Prosaschriften annähernd in gleicher Frische und Glätte zu erreichen. Rückert suchte den bereits erkaltenden Haß gegen den Unterdrücker durch frischen Witz und forschen Spott mehr zu dämpfen und spielend zu verflüchtigen als in seiner ganzen Härte und kämpferischen Frische zusammenzufassen. Rückerts Politische Komödie ist eine formale Spielerei, ein frischer Sport im Sinne der romantischen Satiren, aber weniger als diese durchsetzt mit einem „treffenden Witz oder einem leichten und freien über den Dingen stehenden Humor“ wie die Stücke des Altmeisters Aristophanes selbst[2]).

Wie sehr übrigens Rückert, dem im allgemeinen die romantische Lust am Spötteln, am Ironisieren und Uebersichselbstlustigmachen von Natur aus abging, gerade in

---

[1]) Tiecks Wort: „Die Kunst hat keine Kraft hinzureißen, wenn nicht aus der Karikatur die Wahrheit des Bildes hervorschaut,“ (Süss, a. a. O. S. 182) bezeichnet treffend und klar unser eigenes Verhältnis zu Rückerts „Leipziger Jahrmarkt“.

[2]) Vgl. Hille, S. 86.

seiner Politischen Komödie (die in seine früheste Zeit gehört) dieser romantischen Mode sich zu nähern bestrebt war, das zeigt er weit deutlicher als in den drei Hauptstücken in einem kleinen „Intermezzo“[1]) zur Politischen Komödie „Napoleon“. Dieses Intermezzo, das sich zwischen das erste und zweite Stück der Politischen Komödie einschiebt, stellt nicht etwa ein Bindeglied zwischen den beiden Teilen dar, es ist keine überleitende Verknüpfung, sondern es bringt lediglich Rückerts Stellungnahme zu der zeitgenössischen Zensur und Rezensentenwirtschaft an einem besonders markanten Fall zum Ausdruck. Typisch romantisch ist dabei die Illusionszerstörung (Tieck), die dadurch hervorgerufen wird, daß Dichter, Rezensent und Held des Stückes Ziel und Zweck der Dichtung bezw. die Möglichkeit der Weiterführung des vorliegenden ersten Teils für und wider erwägen. Der Rezensent verlangt, der Dichter solle und müsse sein ebenso müßiges wie gefährliches Beginnen einstellen. Da ergreift der Träger der Handlung, der Held und Gegenstand der Dichtung, Napoleon selbst das Wort und leistet dem lächelnden Dichter gegen den Rezensenten tatkräftig Beistand:

„Soll ich in die Hand denn fallen diesem Kerl mit kalter Flut,
Daß er meine Glut ersäufe, meinen heißen Heldenmuth?
Und so schmählich soll ich enden die kaum angetretne Bahn?
Weißt du nicht mehr, wie es weiter gehen sollt' und nach welchem Plan?
Wie ich mit dem Brand im Leibe sollt' ein Menschenfresser seyn,
Mich im Land als solcher umtun, und die Braut Europa freyn?

[1]) hrg. von Dr. Leopold Hirschberg. Bielefeld und Leipzig 1911.

Wie ich dann, den Storch zu fangen, sollte nacher Moskow gehn,
Dann beim großen Markt zu Leipzig feil mit meinen Waren stehn?
Eingeschifft dann ein Lustfahrt nach der Insel Elba thun,
Um von meiner Reisanstrengung dort ein Weilchen auszuruhn?
Dann auf einem schönen Umweg, wie man nie zuvor noch sah,
Gehn von Elba über Frankreich und Schönbund nach Helena,
Als ein reisender Chirurgus mit Schröpfkopf und Aderlaß,
Zu der Reise-Kosten-Deckung und noch mehr zu meinem Spaß;
Endlich um den Spaß zu enden, still einlaufen in den Port,
Und als ein Einsiedler leben, so Gott will auf ewig dort."

Um irgend eine neue Note der Auffassung und dichterischen Verwertung Napoleons handelt es sich in diesem Intermezzo ebenso wenig wie etwa bei Kotzebues Aeußerungen über die Zensur, die er in die „Briefe der Generalin Bertrand" einflicht. Es ist ein mehr oder minder glückliches Zugeständnis an Handgriffe und Manieren, die Rückert den Romantikern abgelauscht hat. Als Ganzes betrachtet bleibt Rückerts Politische Komödie immerhin gegenüber Kotzebues Possen und Situationskomödien für die dramatische Bearbeitung Napoleons beachtenswert als erster Versuch, die Gesamtlaufbahn des Korsen in ihren Hauptetappen darzustellen, für die deutsche Lustspiellite-

ratur als erster Ansatz zu einer Form der Politischen Komödie[1]).

Im Zusammenhang mit der deutschen Gesamtliteratur und Geistesgeschichte allerdings kann sie ebensowenig wie Kotzebues Pamphlete als dramatisch-komische Verarbeitung zeitgemäßer Stimmungen und Strömungen gelten: neben Arndts, Fichtes, Görres', Kleists Wort und Werk, neben Schenkendorfs und Körners Sang und Ruf, ja selbst neben seinen „Geharnischten Sonetten" wird dieses Werk immer als gewaltsam gewolltes, erzwungenes Produkt eines phantastischen Spieltriebes erscheinen und verschwinden neben dem freien Herzensgewächs dieser begeisterungserfüllten Kämpfer und idealbeschwingten Sänger.

[1]) Vergl. K. Holl: Geschichte des Deutschen Lustspiels. Leipzig 1923, S. 271.

Inhaltsangabe der fehlenden Teile.

II. HAUPTTEIL.

Napoleon als historisch-politische und tragische Gestalt.

Zunächst wird in einem kleinen Abschnitt die Entstehung eines Napoleon-Mythos angedeutet und dabei u. a. Goethes Napoleonauffassung kurz gestreift. Im ganzen wird festgestellt: der Raum für eine, wenn nicht tiefere, so doch umfassendere, weitere, allgemeinere und realere (um nicht zu sagen objektivere) Beachtung der dramatischen Verwertungsmöglichkeit Napoleons war geschaffen. Der erste Unterabschnitt des II. Hauptteils behandelt daran anschließend die versteckten Anspielungen auf Napoleon im Drama bei Theodor Körner, Zacharias Werner, Adolf Müllner, Grillparzer. Bei der Behandlung von Körners „Zriny" wird Kleists „Hermannsschlacht" zum Vergleich kurz herangezogen, Werners „Attila" wird mit den Äußerungen des Dichters über Napoleon in seinen Briefen an Goethe zusammengehalten, in Müllners „Yngurd" werden die Anklänge an Napoleon kritisch untersucht, Grillparzers „Ottokar" endlich wird unter Berücksichtigung von Grillparzers Napoleongedicht und Napoleonskizze etwas eingehender betrachtet. Es folgt im zweiten Unterabschnitt eine ausführliche Würdigung von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage" unter Bezugnahme auf die Napoleonauffassung des Jungen Deutschland, verbunden mit kritischer Würdigung der Heroenauffassung und dramatischen Gestaltungskraft Grabbes überhaupt.

Unterabschnitt c) behandelt dann Hebbels Ringen mit dem Napoleonstoff, das negative Ergebnis und die dramaturgisch-technischen Ratschläge Hebbels. Daran

schließt sich im Unterabschnitt d) eine kritische Darstellung der weniger bedeutenden und weniger selbständigen Buchdramatiker, welche die erste Hochflut in der dramatischen Napoleonliteratur Deutschlands heraufführen; zum Vergleich wird des älteren Dumas' Drama: „30 Jahre aus Napoleons Leben" herangezogen. Zum Schluß des zweiten Hauptabschnittes findet sich noch eine kurze Darstellung der Napoleon-Auffassung dieser Zeit, für welche ein Schwanken zwischen der nationalen Ablehnung des Franzosenkaisers und der Verherrlichung des welthistorischen Genius charakteristisch ist.

III. HAUPTTEIL.

Napoleon als Uebermensch.

Von dieser Würdigung führt die Darstellung über die bezeichnendsten Vertreter des damaligen Geisteslebens: Richard Wagner, Bismarck, Treitschke und Burckhardt zu dem Napoleonbild Nietzsches, dessen Wirkung in den folgenden drei Unterabschnitten aufgezeigt wird. Zunächst wird in dem Abschnitt a) „Naturalistische Ansätze" Karl Bleibtreus Drama „Schicksal" unter Bezugnahme auf die übrigen Napoleondarstellungen desselben Verfassers (Novellen, Kriegsschilderungen, Biographien) in weltanschaulicher und aesthetischer Hinsicht beleuchtet. Der Abschnitt b) bringt anschließend zunächst einen kurzen Hinweis auf die Lebenshaltung und das künstlerische Programm des Impressionismus und schildert dann die impressionistischen Versuche der dramatischen Gestaltung Napoleons uud zwar 1) Liebesdramen unter besonderer Berücksichtigung von Hermann Bahrs „Josephine", wozu B. Shaws „Schlachtenlenker" als Vergleichsobjekt herangezogen wird, 2) Richard Voss: „Wehe den Besiegten" als

Vermittlung zwischen Liebes- und Heldendrama und 3) Emil Ludwigs Napoleondrama als bedeutsamstes Charakterdrama. Als höchste Steigerung und Ueberwindung des Impressionismus findet dann im letzten großen Unterabschnitt des III. Hauptteiles Carl Hauptmanns zweiteiliges Napoleondrama eingehende Berücksichtigung. Das kurz vorher erschienene Werk Richard von Kraliks „Die Revolution" wird innerhalb dieser Würdigung kurz betrachtet und zum Schluß Hauptmanns Napoleondarstellung mit Nietzsches Napoleonbild und Hauptmanns Heldenauffassung überhaupt zusammengehalten.

IV. HAUPTTEIL.

Napoleon als Unmensch.

Ein einführender Abschnitt stellt zunächst die gegensätzliche Heroenbeurteilung des Impressionismus und Expressionismus dar und stellt fest, daß die Impressionisten alle mehr oder weniger Napoleon unter dem bannenden Zwang von Nietzsches Uebermenschenkündung betrachten, während die Expressionisten als sittliche Bewerter und moral-ethische Belehrer in Napoleon nur den Wider- und Unmenschen sehen dürfen und doch zugleich in dem stürmischen Dränger und rücksichtslosen Forderer Napoleon einen verwandten Typus ihres eigenen barocken Lebensgefühles finden können. Unterabschnitt a) „Expressionistische Anfänge" behandelt von diesen Gesichtspunkten aus Hermann Essigs vieraktiges Drama: „Napoleons Aufstieg" und betont, daß Essig über eigene subjektive Empfindungen und Spekulationen hinaus seiner Zeit ein ihr gemäßes dramatisches Napoleonbild nicht hat darbieten können. Das vermochte erst anderthalb Jahrzehnte später Fritz von Unruh, dessen „Bonaparte" im folgenden Ab-

schnitt im Zusammenhang mit Unruhs Weltanschauung und Wortkunst eine eingehende Würdigung erfährt. Das Kapitel schließt mit der Ausführung, daß Unruh mit gleichem Recht wie Tolstoi in seinem großen Roman „Krieg und Frieden“ von seiner hohen Warte aus eine berechtigte Moralkritik an Napoleons Wesen und Wirken habe vornehmen dürfen.

Der letzte Abschnitt des dritten Hauptteils ist betitelt „Nachexpressionismus“ und stellt zunächst in Anlehnung an Emil Utitz und Franz Roh das Kunstprogramm der sogen. „Neuen Sachlichkeit“ fest, um daran ein Maß für Bernhard Blumes Schauspiel „Bonaparte“ zu finden. Blumes und Unruhs Sprache werden, nachdem Blumes Napoleonauffassung und -gestaltung gewürdigt ist, verglichen, und der Verfasser kommt zu dem Ergebnis, daß auch Blume wie fast alle deutschen Napoleondramatiker ein gewichtiger Vertreter des barockhaften deutschen Formungswillens ist.

Schluß.

Der Schluß betont dieses Ergebnis gegenüber der These Berthold Vallentins, die einzig und allein eine Verwandtschaft Napoleons mit dem klassisch-hellenischen Deutschen gelten lassen will, und stellt demgegenüber fest, daß auch für Napoleons Behandlung in der deutschen Dichtung das Problem von den „zwei Möglichkeiten deutscher Form“ gilt.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Milian Schömann, am 1. September 1907 zu Traben-Trarbach an der Mosel als Sohn des 1917 fürs Vaterland gestorbenen Kaufmanns Michel Schömann und seiner Ehefrau Sophie geb. Kahn. Ich bin Jude. Vier Jahre besuchte ich die Volksschule und neun Jahre das humanistische Gymnasium meiner Heimatstadt. Die Reifeprüfung bestand ich am 10. März 1926. Ich studierte Germanistik, Geschichte, Philosophie und romanische Philologie in Heidelberg 3 Semester, in Leipzig 1 Semester und in Bonn 3 Semester.

Vorlesungen und Uebungen besuchte ich bei den Herren Professoren: Beyerhaus, Brandenburg, Braubach, P. Clemen, Driesch, Dyroff, Enders, W. Goetz, Gundolf, Güntert, Hampe, Hempel, E. Hoffmann, Jourdan, Kern, Korff, Kutzner, Levison, Meissner, Menzerath, Olschki, Panzer, Pellegrini, Platz, Rickert, Rothacker, Salin, Schur, Schwietering, Thyssen, v. Waldberg, Walzel, Wentscher, Witkowski, Worringer.

In Heidelberg nahm ich im S.-S. 1927 an den Uebungen des dortigen Instituts für Zeitungskunde unter Vorsitz von Herrn Prof. von Eckardt teil. In Leipzig war ich Mitglied des Buchhandel-Seminars von Herrn Prof. G. Menz an der Handels-Hochschule. Während der Semesterferien 1927 volontierte ich am Buchverlag der Frankfurter-Sozietäts-Druckerei, wo mich die Herren Stefan Wangart und Dr. Eugen Claaßen mit dem Wesen des Verlags-Buchhandels vertraut machten.

All diesen Herren fühle ich mich hinsichtlich meiner wissenschaftlichen Ausbildung zu großem Dank verpflichtet, ganz besonders aber Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Oskar Walzel, der mich bei der Abfassung meiner Dissertation durch Anregungen und Ratschläge mannigfach förderte.